

澁澤龍彦「鳥と少女」論 自意識を巡る三つの自己について

著者	細沼 祐介
出版者	法政大学大学院
雑誌名	大学院紀要 = Bulletin of graduate studies
巻	68
ページ	170-158
発行年	2012-03
URL	http://hdl.handle.net/10114/7077

澁澤龍彦「鳥と少女」論

——自意識を巡る三つの自己について——

法政大学 大学院紀要 第68号抜刷

2012年3月

細沼祐介

澁澤龍彦「鳥と少女」論——自意識を巡る三つの自己について——

人文科学研究科 日本文学専攻
修士課程一年 細 沼 祐 介

序論

「鳥と少女」は河出書房新社「文藝」の一九七九年一、二月合併号に掲載された小説作品であり、一九八一年七月に刊行された作品集『唐草物語』の巻頭を飾る短編である。

単行本化や全集収録の際に加筆修正を行うことが多々ある澁澤の作品にあつて、「鳥と少女」における加筆はほとんどない。^(註)むしろここで注目すべきは初出と初刊における差異ではなく、典拠となる既存作品との差異であろう。

澁澤は自身の小説作品において換骨奪胎を旨とし、己の好む既存の作品世界を内部から再構築する形で創作を主な方法としていた。^(註)「鳥と少女」においてもそれは同様で、作中で明言しているとおりヴァザリーによる評伝や、特にマルセル・シュウオツプの『架空の伝記』を主な下敷きにしたことは間違いなく、またその共通点は随所に散見することができる。しかしその両者の間にははつきりとした差異があることもまた事実であり、畢竟、澁澤の表現意図はそこにこそあつたのだといえるだろう。

また、この小説には全部で三人の主要人物が登場する。主人公であるパオロ・ウツチェロ、彼のアトリエに住み着く少女セルヴァッジャ、そして語り手である

「私」である。純粋な作中人物であるウツチェロは、その徹底的な《見る》力によつて物事を抽象化しオブジェ化させる作業に、半ば取り憑かれた人物として描かれている。これは生活を超越しようとする意図の現れでもあり、また現実の経験よりもブックシユな知識偏重をスタイルとした澁澤の一面であつたとも考えられる。一方でセルヴァッジャはあくまでも生活者の象徴のような働きを見せるが、同時に徹底した《見る》人間であるウツチェロを、逆に《見られる》人間へと反転させる視座の持ち主でもあり、澁澤に潜むもう一つの自己を象徴している。

この対称となる両者が織りなす悲劇はそれそのもので完結していると見なすこともできるだろう。しかしあくまでも澁澤は、ここに第三の登場人物たる「私」が、一連の物語をまるで額縁に納めるようにして相対化し、そのうえで語るといふ構造を提示する。当然この構造はシュウオツプには見られないものであり、やはり澁澤の強い意図が込められていると考えてよいだろう。

以上の二点——即ち

一、典拠との差異について

二、三人の登場人物の持つ意味について

を主要な論点とし、特に論点二を主軸に澁澤龍彦が「鳥と少女」において企図したことの全貌を考察し、以て続く澁澤の諸作を読み解く端緒とすることが本稿の目的である。

なお、「鳥と少女」の収録された短編集『唐草物語』は澁澤自身の位置づけによれば、

一九七七年に出版された『思考の紋章学』は、それより三年前に刊行された『胡桃の中の世界』と、それより四年後に刊行された『唐草物語』との、ちょうど中間に位置する私の作品である。つまり博物誌ふうのエッセーから短編小説ふうのフィクションに移行していく、過渡的な作品と考えることができる。私がフィクションを書き出すのは七〇年代の最後の年からだが、すでにこの『思考の紋章学』のなかに、やがてフィクションとして開花すべき萌芽がいくつも認められるような気がするのだ。^(註三)

とある。ここから『唐草物語』は『思考の紋章学』で展開された論を踏まえたうえで^(註四)の創作であり、かつ後期澁澤の仕事へと移り変わる岐路でもあったことが分かる。こうした意味からも、『唐草物語』を論じることがは澁澤研究、そのなかでも澁澤の小説作品研究においては特に大きな意味があると考えられる。

一、オブジェを生む視点——ウッチェロ

パオロ・ウッチェロは実在の人物である。イタリア・ルネサンスに生きた彼の横顔は、残した作品を除けば、ヴァザーリの『芸術家列伝』が一級の資料となっており、これはほぼ史実であると思えることができるだろう。ここで描かれたウッチェロ像を元にして、マルセル・シュウオップが一八九六年に小説作品として創作したものが『架空の伝記』である。「鳥と少女」で扱われているウッチェロの姿は多くこの『架空の伝記』に拠っており、驚くほど共通点が多く、物語の構成も概ね同様である。^(註五)

ウッチェロの人物造形において最も際立つものは、その遠近法への驚くべき執着だろう。日々のパンにも事欠く貧しさや、駱駝とカメレオンを取り違える無頓着さ、そこから起こる世間一般との（それは同時代の芸術家さえ含む）乖離は、その全てがこの執着を根本としている。

本文中にあるように、ここでウッチェロが行う遠近法による試みとは、単なる絵画技法上の修練の域を逸脱しており、「一般の画家が見向きもしないような、つまらない物体にまで遠近法を適用することによって、そこから一つの純粋な形を引き出そう」とする、「なにか現実を越えた、イデアの世界を望み見ている」かのようなものだ。これは徹底した観察と素描の成果であり、完全に『見る』行為の範囲内、延長線上にある。ここまで先鋭化した『見る』行為は、物事そのままを一切必要とせず、むしろ対象を現実や一定の文脈から切断し、パーツや要素を独立させて展翅することを要求し、最終的に現実からの超越にさえ至らせる。さて、この『見る』行為は、云い換えるならば物をオブジェ化する行為とすることができよう。この置き換えを行ったとき、この『見る』行為への志向を自身の属性として保有する人物はウッチェロだけに留まらなくなる。即ち作者である澁澤龍彦本人である。

澁澤龍彦は自分自身について、断定的にカテゴライズする形の自己表白を好む作家であった。そのなかでも澁澤のオブジェ愛好は自身によっても多々言及され^(註六)ており、また同時に広く喧伝された澁澤の像の一つとして根強いものもある。

澁澤にとってオブジェとは、二種類の方法で得られるものである。まず第一に書物から概念として直接摂取するもの、また第二は実物から本質の影を抽出するものであり、後者はそのままウッチェロの方法と重ねることができる。この方法は極度の観察を伴うものであり、それは得てして物自体への愛、コレクションの姿を取る。即ち形そのものへの愛である。

仕事部屋の棚の上には、動物の骨だの石だのがずらりと並んでいる。床の上には、砂時計だの天秤だのコンパスだの定規だのが乱雑に転がっている。そして壁には、ありとあらゆる鳥や獣の絵が描きならべてある。

ここで描写された光景はもちろんウッチェロの仕事部屋についてのものなのだが、一方で濫澤自身の仕事部屋であるとして提示されたところで、まんまと騙されてしまいかねない類似性を持つている。^(註七)このことに濫澤自身が自覚的であったのは明白だ。何故なら、壁にウッチェロ自身が描いたという絵を除いて、ここで展開される無数に陳列されたオブジェ達についての描写は、シュウオツプの『架空の伝記』には一切描かれていないからである。

また、セルヴァッジャが死者となつてからようやく興味を示したウッチェロの、生きていることの価値よりも純粹客体である物体をこそ高く位置づけて保存しようとする傾向は、

私は現に活動している時計よりも、古くなつて動かなくなつた時計、針の欠けた時計、ローマ数字の文字盤の黄色くなつた時計、つまり死んだ時計を何よりも好む、奇妙な性癖の持ち主なのである。^(註八)

と語る濫澤龍彦にどこか通じるものがあるように思える。この形そのものに対する極めて限定的な愛は、一種のフェティッシュとも考えられる。「鳥と少女」以前に書かれたエッセイ「少女コレクション序説」^(註九)などの作品タイトルからも窺われるように、全ての物を完全に純粹な物体＝オブジェとしてコレクションしたいという欲求は、濫澤とウッチェロを明確に結ぶものである。

ところで、ウッチェロの『見る』行為には忘れてはならないもう一つの大きな機能がある。それは事物を文脈から切り離す力である。

「肖像というものを、わしはあまり好かん。人間の顔は、人体のなかの一部分、さらに大きくいつて自然のなかの一部分だ。わしには、それを独立させて扱おうという趣味はないな。」

「でもウッチェロ、唇や目や髪の毛は、さらに小さな一部分ではありませんか。」

「それはそうだ。これはまいった。」と画家は笑つて、「つまるところ、わしの考えでは、人間の顔には不純な要素が多すぎるのだよ。どうせ小さく分けるなら、唇や目や髪の毛まで徹底させるにしくはない。」

このように、ウッチェロはセルヴァッジャという固有の人間にそのままの愛を注ぐことをしない。彼にとつて「宇宙のありとあらゆる事物に均等に注がれる愛」は存在しても、「特定の女に自分の愛を局限する」という愛の形は存在しない。ここでの「事物」とは即ち現実の存在としての性格を色濃く残してしまう固有の人間ではなく、あくまでも現実性を喪失するほどまで切り離されたパーツでなければならぬのだ。

このことは単に集合的に物体を認識できないという点を指摘すれば事足りる問題ではなく、より一段上の、それこそ「錬金道士」^(註十)ながらの作業の帰結であると判断するべきだろう。単なる趣味ないしは性向として見る以上に、ある種の超越への意志を汲み取るべきである。

先述したとおり、ウッチェロの方法は実物に対して過度の『見る』行為を課し、抽象的な「イデアの世界」の物体を引き出す作業である。実際に存在する物体は様々なしがらみ、ないしは意味づけが行われているが、ウッチェロはそこから物体を完全に切断して摘出し、自身の思うがままにイメージのコーラージュを行おうとする。結果としてセルヴァッジャの目鼻は「古いミサ典礼書の挿絵」や「カッパドキアの王女」のそれと代替可能となり、またカメレオンは駱駝へと手品の如

くすり替わるといふ、余人には理解しがたい事態が起こりうるのだ。

ウッチェロが取るこの現実への態度を、磯田光一は「芸術家」の態度と呼び、セルヴァッジャの「市民」としての態度と対置させて論じているが、これは極めて妥当な論だと思われる。同時代の芸術家からさえ批判対象とされていたウッチェロの絶対への希求は、それ故により純粋な芸術家の証でもあるのだ。

さて、このことは先述のフェティッシュとして物体の形に執着するオブジェ愛好と一見矛盾するようでありながら、なんら違いはない。フェティッシュと化すほどに形を追求されるということは、即ち道具としての利用価値、つまりは現実性から切り離されることでもある。その瞬間物体は諸々の価値や繋がりから解き放たれ、純粋なオブジェと成り代わる。オブジェはフェティッシュとして愛好の対象となる一方で、極端な抽象化を経ることで超越への鍵にもなるのだ。

この切り離す作業は、澁澤自身の方法にも当てはまるものである。元来澁澤の主要な活動ジャンルであつたエッセイでの文章の形は、一つのイメージや概念にテーマを設定し、それにまつわる諸々のエピソードを趣味嗜好によつて恣意的に選別し羅列するものであつた。^(註二)これは要するに抽象的なオブジェとしての物体を現実の文章に落とし込む際に、既に現実として先行作品内に存在する類型を複数使用して具体性を持たせる作業だともいえる。先の例を持ち出せば、「少女コレクション序説」にて、澁澤がオブジェとして捉えた少女を語るために複数の作品から少女の類型を採集して並べたことからそれは窺える。ここで取り出されたオブジェは現実的な束縛や既存の文脈からは完全に切り離されたものであり、あくまでも澁澤の強烈な意図のもと、新しい文脈が付与されて陳列されることになる。

私は仮にテーマ批評なるものをやるにしても、自分の気に入った作家のなかに、自分の気に入ったテーマしか決して見つけ出そうとは思わないであ

ろうような、はなはだ客観性を欠いた批評家としての立場を守ることになるにちがいないからだ。しかし、ひるがえつて考えてみるならば、いかに厳正なテーマ批評家といえども、大なり小なり、こうした主観的恣意性に左右されることを免れないのではあるまいか。むしろこの主観性を強化することこそ、そもその発端に主観的ラディカリズムをふくんだ、テーマ批評の生きのびる道ではないだろうか。(中略) 何のことはない、それはフェティッシュではないか、というひとがいるかもしれない。まあしかし、ありていにいえば、テーマであろうがコンプレックスであろうがフェティッシュであろうが、そんなことは私にはどうでもよいのである。^(註三)

ここで語られるテーマ批評への発言は、その実澁澤が自身の仕事を端的に評した言葉でもある。澁澤の仕事は一見他者の言動を切り貼りしているだけのように見えて、他の言説に振り回されないだけのしなやかかつ強靱な自我が根底になければ成立しないものだ。自身の仕事に行われる他者からのあらゆる分類に対して「どうでもよい」と云い切る力強さは、趣味の羅列という仮面を被つた超越への意志に他ならない。ウッチェロが単なる帽子の骨組みであるマツオキオをひたすらに素描した目的を考えると、この両者の姿には同一のものが感じとれるだろう。

問題は、その「芸術家」たる澁澤龍彦の姿は諸々の作品を通して澁澤自身によつて語られてきたものであり、また同時に当時の読者の観念の上で既に構築されたものでもあつたということだ。澁澤が断定的な口調で己を裁断する瞬間、どんなに正確性を求めたとしても常にそこには取りこぼした幾許かのものが残る。また、そうして表現された像が己の理想とするものであつた場合、必ずや現実の澁澤とはずれが生じざるを得ない。

事実として、五、六〇年代を通し、澁澤は巷間に語られたいと思う己だけを語

り、それを是としていた。^(註一三)つまりその時点での澁澤であれば、既存のイメージであるウッチェロ^(註一四)芸術家的澁澤像一人を物語るだけで事足りたのだ。それが七〇年代に入ること、澁澤の内省は変化を来しはじめる。^(註一四)その変化の一つが自己の中のセルヴァッジャの表出である。

二、観察するオブジェ——セルヴァッジャ

セルヴァッジャの人物造形は、本文中でも語られているとおり、その基本はシュウオツプの著作に拠るところが大きく、彼女の家庭環境や纏う衣服、その死への過程など、共通点を数えればきりが無いのはウッチェロと同様である。しかしセルヴァッジャという人物の根幹を成すと同時に「鳥と少女」の中心ともなっている、ウッチェロとの会話や交流、さらにはセルヴァッジャ自身の思考については大きな変更がなされている。シュウオツプがウッチェロの奇矯さを強調するためにセルヴァッジャを創造し、かつそのまま死を与えたのに対して、澁澤はそこに新たな意味を付与し、遙かに生き生きとした澁澤独自のセルヴァッジャを呼吸させている。

さて、テクストの題にもあるように、セルヴァッジャはなによりもまず少女であった。ここで一度澁澤における少女の概念を整理しておくことは、セルヴァッジャを理解するうえで大きな助けとなるだろう。

私がここで読者諸子の注意を喚起せんとしているのは、少女という存在そのものの本質的な客体性だったのである。なにも私たちが剥製師の真似をして、少女の体内に綿をつめ、眼窩にガラスの目玉をはめこまなくても、少女という存在自体が、つねに幾分かは物体（オブジェ）であるという点を強調しなかったのである。（中略）少女は一般に社会的にも性的にも無知

であり、無垢であり、小鳥や犬のように、主体的には語り出さない純粹客体、玩弄物的な存在をシンボライズしているのだ。^(註一五)

ここで示された少女の概念が持つオブジェ的性質は、セルヴァッジャにも如実に表れている。ウッチェロがセルヴァッジャと出会った際に最初に興味を惹かれたのはあくまでも彼女の目鼻の形であったことからそれは窺えよう。前述のオブジェの概念に則り、作中においてセルヴァッジャ個人について、ウッチェロが芸術家としての興味を持つことは最後までなかった。確かに如何に少女が純粹客体に限りなく近いとしたところで、《見る》行為によつて個々の少女的パーツをセルヴァッジャという文脈から切り離すところまで行かなければ、ウッチェロには愛することができない。だからこそ結果として、ウッチェロが興味を持つまでには、セルヴァッジャが死体として生命から切り離され完全な物体になるのを待たねばならなかった。セルヴァッジャはオブジェとしての少女を内部に孕んではいるが、畢竟、現実呼吸する一人の個人なのである。

しかし見落としてはならないのは、澁澤自身もこの差異についてはシュウオツプよりも遙かに自覚的であつた^(註一六)という点である。澁澤はその差異を梃子に、客体であるはずのセルヴァッジャを主体として用い、ウッチェロの絶対的な主体性をも転換させようとする。

シュウオツプの『架空の伝記』において、セルヴァッジャは澁澤の論じる少女像の極めて正確な具象化となつている。その証左として、シュウオツプ版セルヴァッジャが感情を表すのはたつたの三カ所^(註一七)、それも極めて簡素なものに終始していることがあげられる。ウッチェロとセルヴァッジャの間に会話はなく、ウッチェロは執拗なまでにセルヴァッジャの形体のみをスケッチとして採集する。当然セルヴァッジャの死はウッチェロの内面になにも生むことはなく、半ば狂人として自身の死を迎えるまで、ウッチェロは遠近法の研鑽のみに終始していた。

このことから分かるように、シュウオップ版のセルヴァッジャはまさしくオブジェである。彼女は僅かながらも某かを思考していたのにもかかわらず、ただ純粹に作業を繰り返すウッチェロの振る舞いに対して、一切の関与を行わない。ここにあるのはただ少女の雛形として、『見る』行為によつてイメージの搾取を受け続ける純粹な客体のみである。当然それは死者となつても変わることはなく、ウッチェロは硬直したその姿を描き写すだけだ。そのセルヴァッジャの姿はまさしく「主体的には語り出さない純粹客体、玩弄物的な存在」に他ならない。

対して澁澤版セルヴァッジャもまた、幾分かはこの性格、この関係性を引き摺っているといえなくもない。それは先述した通りである。しかし一方で、出会いの場面における主導権がセルヴァッジャにあつたことをはじめとして、こちらのセルヴァッジャは遙かに能動的であり、感情、動作、発言、全てにおいて多彩である。『見る』行為によつて全てを分解し、切り離し、オブジェへと昇華させるウッチェロさえも、セルヴァッジャの夢見がちな言葉は黙殺しかね、「とんと理解のおよばぬ」という感想を持ちさえしている。

このことは作品をウッチェロただ一人の物語から、ウッチェロとセルヴァッジャの二人の物語へと根本から転換させ、また同時に『見る』人間でしかなかったウッチェロに『見られる』という性格をも付与することで、より相対的な存在へと書き換えている。

確かにシュウオップの作品において、ウッチェロが相対化されていない人物であつたかといえればそれは誤りだろう。読者の視点がある以上、作中人物が作者によつて過剰に賛美されておらず、抑制された筆致で描かれているだけで、その人物はある程度の批判的な視点を受け入れることになるのは論を俟たない。しかし澁澤はあえて強い意図から、ウッチェロを相対化するセルヴァッジャの視線を扱ったのだ。ともすると澁澤の愛着は、澁澤の人物であつたはずのウッチェロ以上に、セルヴァッジャへと注がれていたのではないかと思えるほどに、その意識は

強い。

そのことを示すのが以下の箇所である。

しかし一説によると、セルヴァッジャが息を引きとつた日の夜、パオロはどこからか工面してきたらしい堅くなったパンのかけらを、はや死後硬直のはじまっている少女の口のなかに無理に押しこもうと苦心しながら、うつけたような顔で泣いていたという。

引用箇所は語りの性質上、説話的性格を高めるためのヴァリアントだとも解釈できるが、ともあれシュウオップの原作には一切登場しない箇所である。また、澁澤はより主観的、感情的に、引用箇所の直前、世を去つたセルヴァッジャに対して「小さなセルヴァッジャの魂に救いあれ」とまで書いている。続くエピローグにあたる部分も同様の効果を含んでいることを考えれば、澁澤のセルヴァッジャに対する意識が窺える。

ウッチェロに対するセルヴァッジャの対置について、磯田光一は先にも引いた論文の中で、「芸術家」であるウッチェロに対置された「市民」セルヴァッジャの持つ役割は、「芸術家に対する市民の側からの礼賛」であると位置づけている。この二項対立の構造そのものには異論を挟もうとは思わないが、果たして本当に澁澤が企図したのは「芸術家」優位の世界であつたのだろうか。磯田は続く文中で「この少女のかたちで日常性が澁澤ワールドに侵入してこなかったら、澁澤氏が自伝的回想『狐のだんぶくろ』を書くことがあり得ただろうか」とも述べている。こうしてセルヴァッジャの持つ日常性が後に澁澤の深部から前面へと押し出されてくることを指摘する一方で、この日常性を単なる礼賛者の位置に落としてしまっていることには違和感がある。

澁澤にとつてウッチェロの位置にあるのは、絶対を希求しようとする理想の自

己であり、セルヴァッジャの位置にあるのはその理想の自己を思い描く主体としての、もう一人の自己である。

なお、澁澤にとつての超越、ないしは絶対への希求は、最終的に方法として採択されたものはウッチェロと同一であつたとしても、その内実は異なる。より純粹な「イデアの世界」を求める姿勢は確かに澁澤にも内在していたのだろうが、どちらかといえばそれは理想としての自己に現実の自己を重ね合わせていく過程のものであり、本来の澁澤が持っていた意志はまた違ったものだったのであるかと思われる。つまりウッチェロが能動的に「イデアの世界」を希求していたとするならば、澁澤は現実への緩やかな嫌悪と純粹な物体Ⅱオブジェへの愛着が動機であるといえる。また自己というものに対してウッチェロがあくまでも絶対的な信頼を置いているのに対し、澁澤は内部に自己を眺める複数の視点を有していたことも大きな差異であろう。このことは文章を創作するうえでも、澁澤と澁澤が愛する作家・芸術家との間に横たわる大きな違いとなつて現れてくる。それは六〇年代の澁澤が澁澤自身として書いたのではなく、あくまでも既知のものを追体験するように、何かに己を比しながら書いてきたことから窺える。このことは主体であつた《見る》自己と、その影に隠れたもう一人の自己との乖離の根本でもあつた。この前者の自己を仮託されたのがウッチェロであり、後者がセルヴァッジャなのだ。

元来澁澤にとつて新しい哲学や思想、文体、文章を創造することは自身の求めるところではない。「犬狼都市」を執筆する際には彼はマンディアルグのような自己として小説を書き、『サド復活』においては現代のサドの如く書いた。このように自己を様々な人物に置き換えながら書くということは、必ず書いた自己と書かれた自己の乖離を生じさせることになる。超越を希求する《見る》人間として書かれてきた従来の澁澤に対して、そこから弾かれざるを得なかつたもう一人の自己、書く自己であつた澁澤は、過去において取りこばれ続けていた。

六二年に刊行された『神聖受胎』から、澁澤は「いい加減にサドから足を洗いたい」^(註一)と述べはじめ、註一四にあるように『澁澤龍彦集成』で、今まで書かれてきた澁澤像からの決別に向けてようやく足を踏み出している。澁澤にとつて書かれてきた澁澤像は決して完全な虚構ではない。しかし真の己であるかといえばそうでもない。故に、もしより真実に近い自己の探求を行うのならば、書かれてきた澁澤像を《見られる》澁澤像として再表現する必要があつた。セルヴァッジャの視点はその転換のために必要だったのであり、このセルヴァッジャの視点は今まで取り落としてきた現実的で日常的な自己の視点でもあつた。澁澤が「鳥と少女」においてセルヴァッジャを単なるオブジェ以上に昇華させ、愛情を注いだのは以上の理由によると考えられる。

三、物語る視座——「私」

《見る》こと、そして《見られる》ことが澁澤にとつて重要なテーマとなつたのは実は最初期であり、処女作とされる「撲滅の賦」に既にその萌芽を見ることができ^(註九)る。しかしそれ以降澁澤は小説作品の創作から遠ざかつてしまい、サドに自己を仮託する形で自身から離れた場所での言説に徹しはじめており、結果として《見る》ことの追求は行われても、澁澤が再び《見られる》ことの問題に接近するのは『唐草物語』の登場を待たなくてはならなかつた。

しかし作品として扱われないからといって、澁澤にとつて《見られる》ことが問題にされなかつたかといえば間違ひである。澁澤の生き方のスタイルとされるダンディズムの観念において、《見られる》自己は必須のものであるからだ。ここで《見られる》自己を生むための他者は、完全に自己と独立して存在する他者でなければならない理由はなく、あくまでも自己客観視の視点でありさえすればいい。磯田はこう分析する。

澁澤氏はユーモアを論じつつ、フロイトの例示する死刑囚、すなわち死刑の寸前に「ふん、また一週間がはじまるよ」といった死刑囚をめぐって、このような態度を、「危機に瀕した自我から身を引いて、何ものも攻撃し得ぬ超自我の地点から自我を眺める」という。人はこういう死刑囚の態度に、ボードレールのいうダンディズムの精神像の影を見出さないだろうか。（中略）「見られる自己」は危機に陥った自己であり、それを見て社会から防禦するのは超自我あるいは「見る自己」である。それゆえダンディズムには「見られる自己」の醜態を社会に示したくないために、あらかじめ「見る自己」によってその実態を認識し、それを「見るに耐える」ものに虚構化する心の規制が^(註二〇)つねに働いている。

ここで示されている「見る自己」と「見られる自己」の相関における、ある種のしがらみや緊張、自己探求の颯々つことを乗り越えることは、澁澤の小説作品にとつて極めて重要な課題となっていた。結果としてそれまでは一種の気取りの文学であつた澁澤の作品は、七〇年代からこの二項対立の解決に向けて動きはじめ、ついには無駄な力の抜けた、自己の解体を志向したより奔放でより自由な文章へと変化していく。

その自己解放のための試み（この段階ではまだ真の自己の探求の段階だが）をはじめたのが『唐草物語』であり、「鳥と少女」である。採択された方法は、まず第一に意識的に「見る自己」と「見られる自己」を並列させること、次にその並列させられた二者をより一段上の高い視点から観察することにより、一気に両者を調和へと持ち込むことである。

徹底した主観である第一視点、彼に観察されながらも同時に彼を観察する、客体と主体を共に内に孕む第二視点。この二つの視点については第一章と第二章で説明したが、澁澤はここで新たに第三の視点を導入する。つまりは《語る》自己

である「私」の存在だ。《見る》視点に内省を惹起させるためには、必ず《見られる》観念を付与しなければならない。そのために《見る》視点をさらに外側から《見る》視点、つまりはセルヴァッジャが導入されたわけだが、そのままでは両者の視点は分断され、対立したままになつてしまふ。この関係を一つの物語の中で、完全な客観的把握を用いて溶かし込むのが「私」の機能である。

この段階で「私」を澁澤自身だと断定するのは些か早計だが、少なくとも澁澤Ⅱ「私」の図式を読者に対して澁澤が示そうとしていたのは間違いない。エッセイと小説を自在に横断する文章のスタイル、作品の種本を率先して明かす手法などなどは、それぞれが澁澤と「私」を一致させるための巧妙な仕組みとなつている。そのなかでも最も象徴的な効果を示す場面が、磯田も指摘しているとおり、エピソードにあたる南イタリア旅行の場面だ。ここで語られている旅行は実際に澁澤自身が行つたものであり、「ペトラとフローラ」において紀行文の形をとつて紹介されてもいる。^(註二一)こうして読者は「鳥と少女」を従来のエッセイのスタイルの延長線上にあるもの、つまりは《語る》自己である「私」が、かつてエッセイを《語る》筆者であつた澁澤と同一の存在であるという認識を得る。

このような仕掛けによつて獲得されるのは、作中の叙述レベルにおける現実と虚構の分離である。ウッチェロとセルヴァッジャはあくまでも虚構の住人であつて、純粹な作中人物となつている。その虚構性、もしくは距離感をより強める縁として、「私」はエッセイ的文章というある種の現実の壁で彼らを囲い込む。この作業によつてウッチェロとセルヴァッジャの物語と、「私」の語りとの間には大きな懸隔が発生する。あくまでも「私」とウッチェロらは同一の世界にあるのではなく、ウッチェロらは「私」によつて語られた物語でしかなくなるのだ。結果として、個々人として二項対立とされたウッチェロとセルヴァッジャは、「私」という一人の個人の内部の物語として繋ぎ合わされ、緊密な結びつきを得ることとなる。

また、澁澤はこの物語を一旦閉じたうえで、更にエピソードとなる場面でウッチェロとセルヴァッジャ、さらには一度隔離したはずの「私」の融合を企図している。以下に引用する。

ああ、ウッチェロとは鳥のことだったんだな、と私はあらためて思った。そしてなぜだか分からぬ感動に胸が打ちふるえるのをおぼえたのである。もし紙の鶴が、あのフィレンツェの彫像の怪獣のように、生命を得て動き出し、女の子の手から飛び立って、ひらひらと空中を舞い出したならば、話をもっと面白かったはずであろうが、そういう奇蹟は残念ながら起こりうべくもなかった。しかし起こらなかったとしても、私には十分満足だったのである。

この文章は初刊の段階で二段落目を更に加筆されている。この加筆は作品の読後の余韻を大きく変化してしまいかねず、ともすると冗長に改悪したようにさえ読めてしまうにも関わらず、澁澤がこの部分に大きなこだわりを持ったのは、それだけの価値が当該箇所にあると考えていたからに他ならない。

この文章によって、「私」には二種類の作用が起きる。まず第一に、ウッチェロとセルヴァッジャの魂を彷彿とさせるようなイメージが展開されることで、「私」が存在する現実のレベルに虚構が（あくまでも現実的な形で）侵犯してくること。そして第二に、その光景に対して「私」の胸中へ深い感動と共感が生まれることである。

澁澤は「私」という《語る》自己の創出によって、物語を現実と虚構の二つのレベルに分断した。このエピソードにおいてそれを再度引き寄せることは、振り出しに戻すかのような印象を受ける。しかし、もし書き始められたときからそれが渾然一体となっていたのでは、読者は現実を意識する契機を初めから失った状

態で読まねばならないことになる。あくまでも一度分断したうえでその境界を揺るがすことで、「私」と同じレベルに立っている澁澤、さらには読者までもが虚構の侵犯を受けることが可能となるのだ。

この虚構と現実の交錯は、同時に第二の作用である「私」の主観的な共感の述べによってより深い意味を生む。三者はイメージにおいて既に同一のレベルに立脚している。そのうえで行われるこの共感とは、既に繋ぎ合わされた二者の登場人物に、さらに「私」の心情さえも加えて一挙に繋ぐ橋となるのだ。

この三つの視点を一つに包括しようとする意志が、「鳥と少女」を越えて『唐草物語』の根幹をなす要素の一つであることは、同集中の短編「金色堂異聞」の以下の台詞からも窺える。

見る自己と見られる自己、永遠に自己を見ている自己、こういう視点を
おのれのものにしたかったのです。あの金色堂のミイラは、私とはなんの
関係ありませんが、いわば私自身をモデルにした、私の作品のようなも
のではありますまいか。私は八百数十年、私自身ではないが、私自身に等
しい存在を、飽きもせず見つけづけてきたということにもなりましょ（註三）う。

ここで示された構図は、エピソードにおける虚構と現実の交錯、そして「私」からの深い共感を通して、「私」の永遠性、超越性を維持したままで「鳥と少女」に当てはめることができる。この構図はこれ以後、「私」として存在した明確な視点さえ解体されて失われるに至った晩年まで、澁澤の小説には欠くべからざるものとなった。「鳥と少女」においては未だ確固たる人格としてあった「私」は、『高丘親王航海記』の内側へと自他の区別を飲み込みながら、溶けて流し込まれていく。

結論

澁澤にとつて、三つの視点、ないしは三つの自己は、複雑に錯綜しながら最終的に全て同一のものとなつて溶け合う結末へ向かう。この観念に澁澤が到達したことは、エッセイ集である『思考の紋章学』内の「円環の渇き」にて象徴的に示されている。

超越的な一つの目的を求めて出発した鳥たちは、結局、長い旅路の果てに、自分自身に回帰したのだといつてもよいかもしれない。神の探索の旅は、同時にまた、隠された自我の探索の旅でもあったわけである。端的にいえば主体と客体の一致、光と影の融合であるが、それだけではまだ足りない。アンリ・コルバンはスーフィズム独特の愛の観念について、「神的な愛とは、神的な客体への愛の転移ではなく、人間的愛の主体的変貌にほかならない」（『イスラム哲学史』）と語っているが、このアッタルの鳥たちこそ、まさに主体的変貌をとげて、愛と、愛する者と、愛される対象との三位一体を實現したのだともいえるだろう。^{註三}

ここで澁澤の提示する愛の「三位一体」のイメージは、各個の対応する位置をめぐり変転させながら、ウツチェロ、セルヴァッジャ、「私」の三者に適用することが可能だろう。「見る自己」、「見られる自己」、そして『語る』自己^{註二}「永遠に自己」を見ている自己」は、澁澤にとつて深く胚胎したイメージとして諸々の小説作品に受け継がれていく。引用文章がイスラムにおけるスーフィズムを扱っている以上、その行き着く先は宗教的消滅である。

最晩年の傑作である『高丘親王航海記』において、澁澤は現実における喉の病

と、作中で発生する高丘親王が声を失う事件を強い関連性で引き寄せ、ついには自己の死をもって物語の内部へと歩き去ることとなった。その前提となる自身の中にある複数の自己の問題は、多少稚拙ながらより明確な形で「鳥と少女」のなかに生まれているのである。

そういった意味では、およそ一七年に渡り小説創作から遠ざかっていた澁澤にとつて、その沈黙を破る作品であると同時に、晩年に至るまで受け継がれる概念を前面に押し出した「鳥と少女」は、明確に自分だけの問題意識に向き合った初めての作品だったといえるのではないだろうか。

註解

（註一）単行本での加筆は以下のとおりである。なお以下の記述は『澁澤龍彦全集 第一八巻』（河出書房新社、一九九四年一月）を参考とした。なおこれ以降の引用に関しても澁澤の文章については原則的に同全集からの引用とする。一七頁一七行「くのだ」／二二頁五行「くるくと尾を巻いた」／同八行「ひとりの」／二四頁一〇行「そんなことがありうるだろうか。」／二五頁二行「ことのある」／同三行「少し老けすぎていて、」／同頁一八行目「そうだ、お前の顔を」／二六頁一〇行から一一行「まったく同等に愛し」／同頁一一行「の男」／同頁一二行「これはいうもおろかなことだが、」／二七頁九行「神聖な」／二八頁二〇行「彼女の表情を」／二九頁一七行から二〇行「もしこの紙々十分に満足だった」

（註二）澁澤の小説はその最初期から原典があるものが多く、なかにはパロディや翻案のような性格を持っているものも見られた。後期には特定の作品を典拠とするのではなく、舞台となる時代も場所も異なる複数の既存

の物語を解体し、混ぜ合わせて溶かし込み、より己の好む姿へと書き換える方法さえ採っていく。なお、『唐草物語』のみに限っているならば「あとかぎ」にて、典拠が存在することは以下のように明言されている。とはいえ澁澤にとって明示した典拠が全てではなく、本質を窺暗するため明示している場合も考えられるため、注意が必要である。

「総題名ばかりでなく、この『唐草物語』にふくまれる十二篇の物語は、いずれも典拠というか故実というか、そういうものを下敷として利用している」

(註三) 澁澤龍彦「文庫版あとかぎ」(『思考の紋章学』河出文庫、一九八五年五月)

(註四) 本稿で論じる中心的主題を除いても、『胡桃の中の世界』でも既に提示されている概念を含めれば、『思考の紋章学』には、螺旋・入れ子・夢・円環構造・同心円・東洋志向など、『唐草物語』を含めたのちの小説に受け継がれる主題が既に現れはじめている。このなかでも最も重要と思われるのが「円環の渴き」で扱われる《三位一体》の問題であり、これについてはのちに詳述する。

(註五) 大濱甫訳『シュオブ小説全集第三巻 架空の伝記』(南柯書房、昭和五五年一二月) 参照。

(註六) 澁澤の語るオブジェとは、シュールレアリスムの用語としての語義、つまりは「物それ自体」を踏まえたうえで、よりブッキッシュな物の概念、現実そのものではなくそこから抽象化された、アイデアに近い観念的な物体の像としての性格をも併せ持つ。それは例えばカフカの「オドラデク」

のように、最初から現実には存在しない抽象的な物体である場合さえある。このことを裏付ける発言は無数にあるが、『思考の紋章学』同様、『唐草物語』の先触れとして書かれた『胡桃の中の世界』(河出文庫、一九八四年一〇月)の「文庫版あとかぎ」にて、「ひたすら原型を求めイメージの結晶を求めていた私」として端的に表現されている。またこの捉えがたいオブジェの概念について、理解の手助けとして、澁澤自身の言葉をやや長い以下に引用する。

「ここで私が用いるオブジェという語について正確な定義を示しておくという気はない。オブジェはラテン語の動詞オブイキオ、すなわち「前へ投げる」を語源とするから、自然物たると人工物たるとを問わず、本来は私たちの目の前に存在している対象物のことごとくを意味するわけだが、むろん、ここではもつと狭く限定されている。たとえば機械や道具でも、この本に集められているそれは、どちらかといえば役に立たないものの、無用のものの、遊戯的なものの、使途不明のもの、あるいは本来の用途とは別の目的で使用されているもの(サドの「人間の家具」やルーセルの「避雷針」などの例を見よ)ばかりであって、このあたりに私の用いるオブジェという概念の一つの指標を見ることができるとはかもしれない」(澁澤龍彦『オブジェを求めて』編者による序、『澁澤龍彦コレクション2 オブジェを求めて』河出書房新社、一九八五年三月)

(註七) 澁澤の書齋に展示された美術作品以外のコレクションについては、澁澤龍子編・沢渡朔撮影『澁澤龍彦ドラコニア・ワールド』(集英社新書ヴィジュアル版、二〇一〇年三月)に詳しい。

(註八) 澁澤龍彦「ユートピアとしての時計」(『胡桃の中の世界』青土社、一九

七四年一〇月

(註九) 澁澤龍彦「少女コレクション序説」(『人形愛序説』第三文明社、一九七四年一〇月)

(註一〇) 磯田光一「月の王の末裔——澁澤龍彦再考」(『文藝』河出書房新社、一九八五年九月号)。

(註一一) このスタイルの最たるものが『澁澤龍彦コレクション』(澁澤龍彦編、河出書房新社、一九八四年一月〜八五年六月、全三巻)であろう。無数の作家のカラージュからのみ成り立ったこの書物に対して、池内紀氏は「どの小片も前後のつながりから解放されている。信条や思想やモチーフとの関連からも解放されている。もしかすると、作者の手からも解放されているのかもしれない。」(『澁澤コレクション』を讀む)、「図書新聞」図書新聞、一九八五年五月)と述べている。このような、自身とその文学がそのまま他者や他の文学を展示する博物館であるかのような印象は、その他の澁澤神話と共に未だに根強いものである。

(註一二) 澁澤龍彦「黄金虫」(『思考の紋章学』河出書房新社、一九七七年五月)

(註一三) 己がどう見られるかということが、澁澤にとって処女作以来どう作品に反映されてきたかは後述するが、ここではこの七〇年代以前の段階で、澁澤が自己のイメージを作品を通して作ろうとしていたことを裏付ける発言だけを引用する。なお、発言者であり同時代人の友人

である巖谷國士氏は、別の場でも同様の発言を行っている。

「自分で身辺雑記は書かないと宣言すると、それまでの身辺雑記は単行本に収録されなくなる(笑)。自分の像というのをいつも新しくつくり直していくわけね」(巖谷國士、種村季弘、出口裕弘、松山俊太郎「澁澤龍彦全集・座談会」『新文芸読本 澁澤龍彦』河出書房新社、一九九三年六月)

(註一四) この変化をもたらした出来事については、サド裁判以来の騒動や三島由紀夫の死などが考えられる。いずれも澁澤の文学観に大きな影響を与えたものであり、澁澤自身もそのように言及している。また、ここでいう変化は他にもいくつか考えられるが、この年代で変化が芽ばえたのだということは間違いないだろう。(註一三)に続いて巖谷の発言を引用する。

「ヨーロッパ旅行というのは、やっぱり大きかったんだ。しかも最初のあれは一九七〇年。『澁澤龍彦集成』というのを出して、生涯の半分を終わったところだからね。全部まとめて出かけたっていう象徴的な旅なんだね。(中略)七〇年ぐらいから、澁澤さん、自分でも「変えるぞ」って宣言しちゃって、だいたい書き方を変えてますよ」(澁澤龍彦・巖谷國士「滞欧日記」の真相)『新文芸読本 澁澤龍彦』河出書房新社、一九九三年六月)

(註一五) 澁澤龍彦「少女コレクション序説」(前掲書)

(註一六) 「当然のことながら、そのような完全なファンム・オブジェ(客体としての女)は、厳密にいうならば男の観念のなかにしか存在し得ないだろう。そもそも男の性欲が観念的なのであるから、欲望する男の精神

が表象する女も、観念的たらざるを得ないのは明らかだ」澁澤龍彦「少女コレクション序説」(前掲書)

(註一七) 「彼女はウッチェルロの手を振り、彼を愛した」

「彼がなぜ彼をふり仰ぐ可愛い顔を眺めることよりも、直線やアーチ型の曲線を眺めることを好むのか、どうしても理解できなかった」

「朝、彼女はウッチェルロより先に目を醒まし、絵に描かれた鳥や彩色された獣たちに取り囲まれているので嬉しくなった」(全て前掲書)

(註一八) 澁澤龍彦「裁判を前にして」(『神聖受胎』河出書房新社、一九六二年三月)

(註一九) これについては安西晋二氏の「澁澤龍彦『撲滅の賦』論——見る／見られるという自意識——」(『国文鶴見』鶴見大学日本文学会、平成一七年三月)に詳しい。

(註二〇) 磯田光一「兇器のダンディズム——澁澤龍彦論」(『別冊新評 澁澤龍彦の世界』新評社、一九七三年一〇月)。また磯田は同論文中において、澁澤が急速に態度を軟化させはじめた理由について、「反」であることが主流となってしまった現代で「反」であることが価値を喪ったからであるとしている。

(註二一) 澁澤龍彦「ペトラとフローラ」(『旅のモザイク』人文書院、一九七六年六月)

また、ここでの「私」と澁澤の同一性についての問題については、

安西晋二「澁澤龍彦『唐草物語』の方法——幻想空間を創出するスタイル——」(『國學院雑誌 第百巻 第五号』國學院大學、二〇〇四年)に詳しい。

(註二二) 澁澤龍彦「金色堂異聞」(『唐草物語』河出書房新社、一九八一年七月)

(註二三) 澁澤龍彦「円環の渴き」(『思考の紋章学』河出書房新社、一九七七年五月)

